

# LA INTRAHISTORIA EN EL DRAMA HISTÓRICO *MARIANA PINEDA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

BEATRIZ DOMÍNGUEZ HERMIDA  
SVEUČILIŠE U ZADRU

“¡Pedro! cuando se quiere  
se está fuera de tiempo”

*Mariana Pineda* (García Lorca, 1987: 84).

Este epígrafe sintetiza, a primera vista, la contradicción sobre la que se construye el primer drama serio, según opinión de Federico García Lorca (Marful, 1991: 59), y de la que parte el presente artículo. Por un lado, *Mariana Pineda* es un drama histórico, por otro, Mariana Pineda se define como un ser ahistórico. En este sentido y recurriendo a la metáfora unamuniana, es mi propósito demostrar que *Mariana Pineda* es un drama histórico sólo en la superficie, es decir, en la selección de los datos ubicadores: espacio (Granada), tiempo (primera mitad del siglo XIX) y suceso histórico tratado (la ejecución de la heroína granadina, Mariana Pineda);<sup>1</sup> no obstante, es intrahistórico en

<sup>1</sup> El año 1829 destaca por la persecución absolutista del liberalismo constitucional. Álvarez de Sotomayor, preso por haber lanzado el primer grito de insurrección contra el absolutismo, es condenado a muerte. Mariana Pineda lo ayuda a escapar pasándole un hábito de franciscano. Tres años después es detenida por Pedrosa al encontrar en su casa una bandera. Mariana, al no saber bordar, encarga a dos costureras su elaboración en donde se leerá: Ley, Libertad, Igualdad. Pedrosa las descubre y éstas delatan a Mariana. Tras ser detenida y ante la negativa a dar los nombres de los liberales, Mariana Pineda muere en garrote vil el 26 de mayo de 1831 en el Campo del Triunfo (Martín Escribano, 2008: 226-229).

el fondo, esto es, en el numen inspirador, en el carácter de la protagonista, en su agencia, en la ambientación dramática, en el tratamiento del tiempo, en los narradores, en el tono y en el desenlace. Con esta obra, Federico García Lorca respondía así a las prácticas burguesas propias de la escena española de finales del siglo XIX y principios del XX en donde se daba prioridad a la impresión de una realidad convencional y reconocible para el público, limitando de este modo la interpretación re-creadora del autor.

*Mariana Pineda* se escribe entre 1923 y 1925, siendo representada por primera vez en Barcelona el 24 de junio de 1927 y en Madrid el 12 de octubre del mismo año (Doménech, 1967: 610). Críticos como Ricardo Doménech y Concha Zardoya (1986: 471) relacionan esta obra con el teatro que Eduardo Marquina venía cultivando por esos años, el teatro histórico.<sup>2</sup> Francisco Ruiz Ramón define así dicha corriente:

Carácter anticrítico y apologético (...) rescate de algunos mitos nacionales, encarnados en unos tipos históricos del pasado nacional, propuestos como modelos de un estilo, de una conducta y de unos modos de ser valiosos. La función de este teatro fue en su origen suministrar a la conciencia nacional en crisis unos arquetipos (1981: 63).

La pérdida en 1898 de las últimas colonias (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) propició un sentimiento de desencanto ante la idea de nación; concepto que, hasta ese momento, se asentaba sobre dos pilares fundamentales: la religión y la idea de imperio. Esta decepción creció durante las primeras décadas del siglo XX debido a la inestabilidad política del país (crisis económica, desarrollo de los movimientos nacionalistas independentistas, aumento del terrorismo y guerra con Marruecos). Por este motivo, el teatro histórico intentó

<sup>2</sup> El modernismo dio lugar a una modalidad dramática denominada teatro poético cuyos rasgos principales son: recurrir a temas y escenarios románticos (generalmente orientales o medievales), emplear un léxico sensorial y colorista, potenciar los recursos métricos y rítmicos, exaltar los valores nacionales y difundir un obvio mensaje adoctrinador (Cabrales: 13-23). No obstante, la obra de Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, no cumple con todos estos preceptos. Por un lado, la ubicación espacio-temporal del texto no está tan alejada y, por otro, se alaban valores universales más que nacionales, favoreciendo de esta manera la relación empática entre representación y espectador en detrimento de la intención ejemplarizante.

restablecer el sentimiento colectivo de nación mediante la recuperación de héroes del pasado que personificaran y enaltecieran las virtudes nacionales enfrentándose a un enemigo exterior (Doménech, 1967: 612) que amenazaba física y conceptualmente la nación. Por el contrario, Lorca optó por un conflicto interno: la lucha entre liberales y absolutistas durante el reinado de Fernando VII. En este caso, las lindes del país no peligran y la exaltación de la patria queda relegada a un segundo plano. A su vez, el dramaturgo granadino declaró en 1924: “el éxito de la obra, me ha convencido de que no es ni debe, como quisiera don Fernando [de los Ríos], ser político, pues es una obra de arte puro, una tragedia hecha por mí, como sabéis, sin interés político y yo quiero que su éxito sea un éxito poético” (Martín, 1982-84: 62). Consecuentemente, se debe partir de la idea de que “la batalla que libra *Mariana Pineda* en el momento de su aparición no es tanto de signo político, como sí de signo literario” (Doménech, 1967: 611). Por ello, “el carácter literario renovador” (González Álvarez, 1977: 109) de esta obra debe buscarse en el ámbito de la estilística y, más concretamente, en su elaboración a partir de elementos de carácter intrahistórico.

*En torno al casticismo* constituye una colección de ensayos en donde Miguel de Unamuno recoge las ideas más importantes sobre la intrahistoria. En el ensayo “La tradición eterna”, Unamuno define este concepto de la siguiente manera:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol (...) en este mundo de los silencios, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna, en el presente, no en el pasado, muerto para siempre y enterrado en cosas muertas (1966: 793-794).

Miguel de Unamuno se sirvió de la imagen acuática para ilustrar la diferencia entre lo histórico y lo intrahistórico. Mientras que la historia supone lo inmediato, perceptible, sobresaliente y temporal, la intrahistoria constituye lo “profundo, auténtico y perdurable” (González del Valle, 2002: 136). Por su parte, esta distinción también se corresponde con otros pares dicotómicos: la lengua frente a la literatura (Santano, 2003: 788), lo olvidado frente a lo recordado (Santano, 2003: 792) y lo bajo frente a lo elevado (Santano, 2003: 791). Entonces, y atendiendo al contexto en el que surgió esta noción,

no es descabellado pensar que la intrahistoria fue la solución unamuniana a la decadencia de los valores burgués-nacionales, asentados éstos en la idea del progreso y del acontecer histórico. Sin embargo, “la historia e intrahistoria no resultan categorías temporales separadas ni separables: la una a la otra se van haciendo muchas veces, y por tanto una llega a ser causa de la otra y viceversa” (Abad, 1989: 360). Por ello, hay que reconocer la relación dialéctica que une a la historia y la intrahistoria. En otras palabras, la historia realiza a la par que niega la intrahistoria al asentar los valores de una comunidad en una figura determinada; la intrahistoria realiza a la vez que niega la historia en cuanto que los hechos históricos perduran en el presente vivo de las tradiciones y sus manifestaciones (Carvajal, 1998: 600).

El dramaturgo granadino no desconocía al autor vasco y su obra. Como señala Juan Manuel Rozas, Federico García Lorca conoció a Unamuno en 1916 en Salamanca a través de una excursión artística. Además, este crítico apunta la posibilidad de que el escritor andaluz hubiese leído la obra de Unamuno, *En torno al casticismo*, publicada por la Residencia de Estudiantes dos años antes de que comenzase allí sus estudios (1980: 17). De lo que no cabe duda es de que Lorca se muestra sensible a la percepción de lo intrahistórico: “Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos” (Rozas, 1980: 20). Ambas manifestaciones culturales (la catedral y la canción) comparten una misma finalidad: conmemorar el pasado, sin embargo, difieren en método y efecto. De esta manera, la contemplación de la catedral evoca un pasado ausente marcado por la nostalgia y por la imposibilidad de recuperación; por el contrario, el carácter performativo de la canción trae al presente el pasado mediante un proceso de re-vivificación. El escritor granadino da importancia a aquellas manifestaciones culturales que superan los límites del tiempo y que permanecen vivas en un eterno presente. Por este motivo, decide elaborar un drama que dé vida a la estatua de Mariana Pineda:

Todos los héroes del siglo XIX español que tienen una estatua han tenido también ya su dramaturgo. La única que no lo tenía era Mariana Pineda, quizá porque ésta necesitaba su poeta. Yo tenía en Granada su estatua frente a mi ventana, que miraba continuamente ¿Cómo no había de verme obligado, como homenaje a ella y a Granada, a cantar su gallardía? (Zardoya, 1986: 473).

Según esto, la inspiración lorquiana no parte del personaje histórico en sí sino de la representación artística y popular del mismo.<sup>3</sup> Más aún, esta escultura le proporcionó al autor las principales cualidades sobre las que construir su heroína. En primer lugar, tanto la protagonista como la estatua destacan por su agencia pasiva; las dos esperan respectivamente el rescate de Pedro de Sotomayor y el homenaje de García Lorca. En segundo lugar, no sólo la estatua de “Mariana Pineda lleva en su manos (...) dos armas, el amor y la libertad” (Zardoya, 1986: 100) sino que también estos dos elementos son destacados en el romance sobre la heroína:

Un día llegué –continúa Lorca–, de la mano de mi madre, a Granada: volvió a levantarse en mí el romance popular, cantado también por los niños que tenían las voces más graves y solemnes, más dramáticas aún, que aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo, y con el corazón angustiado inquirí, pregunté, avizoré muchas cosas, y llegué a la conclusión de que Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor y la libertad (Cano, 1962: 60-61).

Es este amor, primero a don Pedro y después a la libertad, la esencia dramática del personaje femenino y la razón de su sacrificio. García Lorca toma como musa de su obra a la Mariana Pineda representada en la plaza del pueblo y conservada en la canción infantil; y, con este drama, rescata a la mujer contenida en estas manifestaciones culturales donde el pueblo deposita su pensar (Unamuno, 1966: 46). En este sentido, la protagonista lorquiana supone la reelaboración literaria de la versión intrahistórica y popular del personaje histórico.

Para Robertson, “Lorca inventa el amor entre Mariana y Sotomayor de acuerdo con su intención de sustituir la faceta política de la historia en la faceta sentimental” (1987: 100). En efecto, las motivaciones del personaje femenino son amorosas y carece de verdaderos motivos políticos que justifiquen su compromiso revolucionario:

<sup>3</sup> La estatua de Mariana Pineda que García Lorca contemplaba en Granada tiene una mano en el pecho, simbolizando el amor y, en la otra mano, como representación de la libertad, una bandera.

CLAVELA: ¿Por qué borda esta bandera?

ANGUSTIAS: Ella dice

que la obligan sus amigos liberales

[con intención]

Don Pedro, sobre todos; y por ellos

se expone (García Lorca, 1987: 44).

Este diálogo deja entrever cómo la historia de una mujer comprometida con su tiempo y con la situación política que vivió fue transformada por Lorca en la historia de una mujer enamorada de un conspirador pero marginal dentro de la conspiración (Greenfield, 1996: 146). Mientras que la Mariana real ayudó a escapar a muchos liberales, entre ellos a Álvarez de Sotomayor con quien nunca mantuvo una relación sentimental, la heroína lorquiana es una mujer que participa en la conjura sólo en la medida en que puede ayudar o complacer a su amante. El individuo real es, pues, un ser destacable en cuanto a ideas, compromiso y acciones lo que la aleja del pueblo y le confiere un lugar sobresaliente en la historia. Por el contrario, el personaje dramático es una mujer anónima y silenciosa en la revolución cuya principal aportación hasta el momento es el bordado de una bandera. Por ello, se puede decir que la discordancia en la motivación de una y otra constituye la diferencia entre la heroína histórica y la heroína intrahistórica puesto que la persona real luchó por un cambio determinado de gobierno pero la entidad dramática actuó movida por un sentimiento universal: el amor al hombre.

La última diferencia a destacar entre el personaje real y el dramático es su capacidad para bordar. La Mariana del siglo XIX no sabía bordar y encargó a dos costureras la labor de coser la bandera liberal. Sin embargo, en la obra teatral es el personaje principal quien realiza dicha tarea. No es casual ni accesoria la alteración de los hechos ya que el bordado, al ser una práctica popular y de transmisión orgánica (Santano, 2003: 789), vincula a esta mujer noble con el pueblo. Así, cabe destacar que Pineda representa el aporte popular a la revolución; no sólo proporciona a los conjurados el signo que sostiene las ideas liberales, es decir, la bandera que “será acatada por el rey Fernando” (García Lorca, 1987: 91), sino que además les facilita los medios necesarios para realizar sus empresas (como son los disfraces de capuchino y de contrabandista, gracias a los cuales Sotomayor huye de la cárcel, y el espacio para llevar a cabo sus reuniones). Si bien es cierto que el personaje dramático simboliza la aportación

logística del pueblo a la revolución, es más cierto que esta entidad femenina encarna el tributo popular más importante: “En la bandera de la Libertad / bordé el amor más grande de mi vida” (García Lorca, 1987: 124). La Mariana lorquiana se mantiene ajena a los entresijos políticos y sólo entiende de sentimientos universales. Del mismo modo, el pueblo a lo largo de la historia de las revoluciones ha actuado movido por grandes sentimientos: amor, odio, injusticia... dejando a la clase dirigente emergente la labor de dar coherencia discursiva y política a los sucesos violentos.

Otro aspecto que ratifica el carácter intrahistórico del personaje femenino es el grado de consciencia ante la transcendencia histórica de los hechos en los que participa (Rozas, 1980: 14). Tanto Sotomayor como los demás participantes son conocedores de las consecuencias políticas de sus acciones en caso de vencer:

PEDRO: No es hora de pensar en quimeras, que es hora  
de abrir el pecho a bellas realidades cercanas  
de una España cubierta de espigas y rebaños,  
donde la gente coma su pan con alegría,  
en medio de estas anchas eternidades nuestras  
y esta aguda pasión de horizonte y silencio  
España entierra y pisa su corazón antiguo,  
su herido corazón de Península andante,  
y hay que salvarla pronto con manos y con dientes  
(García Lorca, 1987: 85).

No obstante, la protagonista se muestra indiferente ante la transcendencia histórica de los eventos y valora la importancia de la conspiración en base a criterios subjetivos, esto es, poder disfrutar libremente del amor a Sotomayor. Su inconsciencia histórica la hace, pues, una entidad intrahistórica. En este sentido, es necesario aclarar que esta falta de consciencia histórica no merma el patriotismo de la heroína. Tanto Sotomayor como Mariana son personajes patrióticos pero a una patria diferente en cada caso.<sup>4</sup> Sotomayor lucha por la patria burguesa, por un determinado orden gubernamental; esta

<sup>4</sup> Javier Herrero explica el concepto unamuniano de las tres patrias: “una patria inmediata, que él llama *la patria del campanario*, es decir, aquella limitada por el medio natural directo (el territorio visible desde el campanario de la iglesia del pueblo); *la patria nacional burguesa* construida por la historia; y finalmente *la patria universal* futura, supranacional, a la que todas las naciones aspiran idealmente o deben aspirar” (2000: 118-119).

búsqueda de la patria nacional le permite romper ataduras con la realidad regional de la que parte, esto es, con Mariana. Por el contrario, la protagonista es una patriota de campanario, defiende la realidad inmediata que la rodea y a la que está unida emocionalmente, es decir, Sotomayor. Pedro es fiel a unos ideales y a un estado mientras que Pineda es leal a sus sentimientos y a la comunidad con la que comparte sus vivencias.

En lo tocante a la ambientación del drama, ésta responde también a parámetros intrahistóricos. Al comienzo de *Mariana Pineda*, Amparo describe, así, la práctica del toreo:

Y cuando el Cayetano  
cruzó la pajiza arena  
con traje color manzana,  
bordado de plata y seda,  
destacándose gallardo  
entre la gente de brega  
frente a los toros zainos  
que España cría en su tierra,  
parecía que la tarde  
se ponía más morena.  
¡Si hubieras visto con qué  
gracia movía las piernas!  
¡Qué gran equilibrio el suyo  
con la capa y la muleta!  
¡Mejor, ni Pedro Romero  
toreando las estrellas!  
Ni Pepe-Hillo ni nadie  
toreó como él torea.  
Cinco toros mató; cinco,  
con divisa verde y negra.  
En la punta de su estoque  
cinco flores dejó abiertas,  
y a cada instante rozaba  
los hocicos de las fieras,  
como una gran mariposa  
de oro con alas bermejas.  
La plaza, al par que la tarde,  
vibraba fuerte, violenta,  
y entre el olor de la sangre  
iba el olor de la sierra (García Lorca, 1987: 51-52).



Tradicionalmente, esta escena ha sido considerada un cuadro costumbrista. El personaje de Amparo describe la práctica taurina que presencia en la Plaza de Ronda. Esta descripción se construye de tal manera que la exposición de un hecho específico se convierte en la manifestación de un presente eterno o intrahistórico. En primer término, el estilo marcadamente poético inicia un proceso de distanciamiento ante el acontecimiento narrado. La poesía y el uso de frases exclamativas destacan las sensaciones que la práctica taurina genera en este personaje y, por ello, se da prioridad a lo experimentado sobre lo observado. En segundo término, no puede pasar inadvertido que mientras se hace referencia a Pepe-Hillo (conocido estoqueador muerto a principios del XIX), se mantiene el anonimato del torero protagonista y, por este motivo, la lidia permanece identitariamente indefinida. Finalmente, mencionar el olor de la sangre y la tierra contribuye al desplazamiento de la lucha concreta entre el torero y el toro a la lucha universal entre el hombre y el animal. Por todo ello, esta descripción apela a la experiencia taurina del espectador que bien puede ser el asistente a la Plaza de Ronda, los interlocutores de Amparo o el mismo público / lector del drama. Por consiguiente, todos estos receptores, aunque separados en tiempo, espacio y realidad ontológica, comparten un sentimiento de comunidad transmitido y revivificado a través de la narración taurina de Amparo. Entonces, se puede afirmar que este cuadro costumbrista favorece la elaboración de un ambiente intrahistórico en la obra lorquiana.

En cuanto al tratamiento del tiempo, por un lado, el escritor granadino rompe la ilusión decimonónica de continuidad y progreso histórico a favor de un retroceso temporal discontinuo, por otro, renuncia al tiempo veraz dando preferencia al tiempo poético. A modo de prólogo, el drama comienza con la recuperación de la historia de su protagonista a través del canto de una niña (vestida al estilo de 1850) y acompañada por un coro. Este primer cuadro sitúa al público en los años posteriores a la muerte de la heroína granadina, concretamente, en los años de re-elaboración popular en romance de dichos sucesos históricos. En este sentido y como bien anuncia el título, el punto de partida del drama es la canción infantil que reactiva la memoria colectiva del pueblo / espectador y recoge la versión legendaria de los hechos (González Álvarez, 1977: 109). El romance da paso a la primera estampa del drama que representa los últimos días en la vida de Mariana Pineda y constituye un nuevo retroceso temporal. Sin

embargo, el poema infantil del prólogo está incompleto y habrá que esperar al final de la representación para recuperar los dos últimos versos:

¡Oh! ¡Qué día tan triste en Granada,  
que a las piedras hacia llorar  
al ver que Marianita se muere  
en el cadalso por no declarar! (García Lorca, 1987: 138).

Estos versos, cantados por el coro, enmarcan como prólogo y epílogo la obra de Lorca. Por ello, “here then is not a direct poetic evocation of the past (...) but, rather, a dramatizing of popular poetry” (Greenfield, 1960: 735). El romance no busca alejarse de la tradición popular, al contrario, constituye la continuación de esta voz. Consecuentemente, no debe ser leído desde el tiempo histórico sino desde el tiempo legendario o intrahistórico.

Tales consideraciones reclaman un replanteamiento del autor como narrador. Es importante destacar que, en relación a lo anteriormente dicho, el narrador del drama es el pueblo, representado en la figura de la niña y del coro. De esta manera, Lorca con su obra se une a este grupo de narradores populares que revivifican y reactualizan los hechos en cada performance. Hay una intención de mostrar el teatro como instrumento de transmisión oral y del saber popular ya que, al igual que los romances, requiere para su existencia de una experiencia colectiva. A su vez, muchas de las obras teatrales del dramaturgo antes de ser representadas o impresas “eran leídas repetidamente entre su núcleo de amigos, e incluso en lecturas públicas” (Hernández, 1980: 285). Se observa la importancia que para el escritor granadino tenía la transmisión oral tanto en su vida como en su obra. Esta preferencia por incluir lo popular y lo orgánico en el arte no sólo contestaba a la tendencia burguesa de elaborar un arte mercantil y alejado de la tradición sino que además compartía la intención vanguardista de experimentar lo estético (Burgüer, 1999: 34).

El carácter histórico del evento dramatizado limitaba la libertad creadora del autor, por este motivo, Lorca consideró necesario “falsear la historia” vistiéndola “de poesía en la palabra y de emoción en el silencio” (Zardoya, 1986: 473-474). El uso de un lenguaje marcadamente poético disminuye la autoridad del carácter histórico

del drama acercándolo a la tradición popular.<sup>5</sup> Asimismo, la exageración de los sentimientos busca, primero, provocar fuertes emociones en el público y, segundo, reaccionar contra el teatro decimonónico que consideraba antinatural el tono melodramático en la escena. El autor granadino pretendía de este modo la empatía del receptor con su personaje principal, quería que el texto teatral fuera “más sentido que pensado” (Unamuno, 1966: 868). En otras palabras, que bajo la capa histórica (de los hechos) se percibiera la intrahistórica (de los sentimientos universales).

El desenlace en la obra es significativo en cuanto que dramatiza la transformación metafísica del personaje femenino que pasa de la acción anónima al acto trascendente. En un primer momento, Mariana Pineda se presenta a sí misma como una mujer noble:

Se olvida  
que para que yo muera tiene toda  
Granada que morir. Y que saldrían  
muy grandes caballeros a salvarme,  
porque soy noble. Porque yo soy hija  
de un capitán de navío, Caballero  
de Calatrava (García Lorca, 1987: 123).

Mariana pertenece a la nobleza y, por ello, piensa que los miembros de esta clase social o, por lo menos, su amante vendrán a rescatarla. Será el joven y enamorado Fernando<sup>6</sup> el encargado de confirmarle que Sotomayor y el resto de los conjurados la han abandonado por segunda vez. Ante la inminente muerte y de camino al cadalso, el personaje femenino le pide a las novicias: “Contad mi triste historia a los niños que pasen” (García Lorca, 1987: 137). Con este ruego, Pineda busca poder escapar de la otra muerte, el olvido, y

<sup>5</sup> “En una entrevista concedida a Ricardo F. Cabal en 1933, Lorca declara que su intención como dramaturgo es que su teatro esté “nutrido de savia popular”. Cita recogida por María Assumma, “Estribillos de estribillos: La savia popular en el teatro lorquiano”, *ALEC*, 34.2, 2009, pág. 42.

<sup>6</sup> García Lorca rechaza las clasificaciones binarias que ordenaban la sociedad burguesa. Aunque aparentemente hay tres galanes, ninguno lo es realmente. Pedro de Sotomayor da prioridad a su compromiso político sobre el amoroso, de hecho, el primer sentimiento que expresa al ver a Mariana Pineda es el agradecimiento; además, muestra un comportamiento indigno al abandonarla. Fernando aunque habla apasionadamente cuenta sólo con 18 años. Por último, Pedrosa representa el amor pervertido y manipulador.

estar presente en la memoria colectiva del pueblo. Por su parte, Lorca dramatiza así el inicio de la transmisión oral y el origen del romance. Pero entrar a formar parte de las leyendas de una comunidad de tradición tan marcadamente católica como es la española precisa de un proceso de santificación por parte de la protagonista. Hay que recordar que el pueblo llegó a tratarla como una santa y que las Cortes Constituyentes aprobaron en 1837 la instauración de una fiesta anual local en conmemoración de su muerte (Martín: 1982-84: 61). En la obra se alude el carácter sacro de la figura de Mariana en tres ocasiones: el brillo que la cabeza de Mariana genera en la sombra del cuarto (García Lorca, 1987: 110), la presencia, el día de su ejecución, de un número exagerado de pájaros que cantan sin cesar<sup>7</sup> (García Lorca, 1987: 128) y, ya conociendo su destino, “Mariana se sienta en el banco, con las manos cruzadas y la cabeza caída, en una divina actitud de tránsito” (García Lorca, 1987: 130). Más aún, Lorca concretó la relación entre la entidad dramática y la sacralidad al declarar el día del estreno que “ella balaba, como el cordero, abandonada de todos” (Martín, 1982-84: 60). En este sentido, Mariana Pineda es una figura crística ya que, al igual que Cristo, sus acciones están motivadas por el amor al hombre, sufre la traición de sus compañeros<sup>8</sup> y acepta el sacrificio que le han impuesto. En ambos casos es necesaria la muerte del inocente para salvar la vida del resto de la comunidad (Martín, 1982-84: 66). Al aceptar su muerte en el cadalso la protagonista completa su transformación:

¡Morir! ¡Qué largo sueño sin ensueños ni sombras!  
 Pedro, quiero morir por lo que tú no mueres,  
 por el puro ideal que iluminó tus ojos:  
 ¡¡Libertad!! Porque nunca se apague tu alta lumbre  
 me ofrezco entera. ¡¡Arriba, corazón!!  
 ¡Pedro, mira tu amor a lo que me ha llevado!  
 Me querrás, muerta, tanto, que no podrás vivir (...)  
 Y ahora ya no te quiero, ¡sombra de mi locura!  
 (García Lorca, 1987:134).

<sup>7</sup> La presencia de elementos de la naturaleza con un comportamiento exagerado es común en los episodios de martirios.

<sup>8</sup> Si comparamos la muerte del general Torrijos y la muerte de Mariana Pineda se observa la diferencia. Mientras que el general se fía del bando opositor para regresar a España, Mariana confía en los suyos, en su amante. La traición en el último caso es moralmente más grave.

Es importante el hecho de que Mariana Pineda no muere para salvar el movimiento liberal ni a los conspiradores, lo que supondría entrar a formar parte de la historia. La protagonista se sacrifica por amor y este sentimiento universal le confiere un lugar en la intrahistoria. En esta declaración, el personaje se aleja del momento histórico y personal que vive y, al desprenderse de las circunstancias políticas de su muerte, la protagonista, en palabras de Laín Entralgo, “se trueca en ideal” (1997: 303).

En conclusión, *Mariana Pineda* constituye la reelaboración dramática de la versión romanceada de los últimos días en la vida de esta heroína granadina. El pueblo conserva y revivifica esta figura en sus diferentes manifestaciones populares de las que García Lorca buscaba formar parte. Según Summer M. Greenfield:

The objective is to project a vital but generic view of man and woman in ahistorical and elemental circumstances, unencumbered by demands of specificity of time and place. The process is one of universalization, i.e., a depiction not merely of a Spanish condition but rather an elemental human condition in an atemporal Spanish context (1996: 155).

La imprecisión espacio-temporal de las obras de Federico García Lorca ayuda a un proceso de universalización a través del cual se transmite una condición vital del ser humano. Greenfield excluye a *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la soltera* y *El paseo de Buster Keaton* de dicha apreciación debido a su concreta ubicación. Sin embargo, la construcción intrahistórica del drama, la muerte sacrificial de la protagonista del *romance popular en tres estampas*, la proyecta a otro nivel:

¡Ya estoy muerta, Fernando! Tus palabras me llegan  
a través del gran río del mundo que abandono.  
Ya soy como la estrella sobre el agua profunda,  
última débil brisa que se pierde en los álamos  
(García Lorca, 1987: 133).

La entidad femenina ya no pertenece al tiempo histórico o río sino que con su muerte sabe que entra a formar parte de la intrahistoria o agua profunda. González del Valle señala cómo el concepto de la intrahistoria permite a Unamuno “afirmar la gran importancia de los valores humanos más significativos por encima de

lo trascendente, lo esencialmente pasajero y, por tanto, efímero” (2002: 134). Del mismo modo, Mariana Pineda, para Lorca, es una mujer hecha, no de un momento histórico concreto, sino de unos valores universales e intrahistóricos, “el amor y la libertad” (Cano, 1962: 61). Entonces, Mariana Pineda representa los valores de la comunidad y, por ello, tanto ella como el drama comulgan con la intrahistoria. Finalmente, el escritor granadino con esta obra pone en práctica la siguiente máxima unamuniana: “para llegar, lo mismo un pueblo que un hombre, a conocerse, tiene que estudiar de un modo o de otro su historia” (Unamuno, 1966: 199). Además, Unamuno propone la inclusión de la historia en la intrahistoria para que aquella brote de nuevo como un acto creativo y no meramente repetitivo (Carvajal, 1998: 600). Tras el desastre del 98, era necesario acercarse a la historia no desde los grandes acontecimientos y no desde los grandes héroes sino a través de la historia que el pueblo conserva y moldea, esto es, a través de la intrahistoria.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Francisco (1989), “Textos y sentidos de la idea de intrahistoria en Unamuno”, en Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 359-363.
- Burgüer, Peter (1999), *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, U. of Minneapolis P.
- Cabrales Arteaga, José Manuel, “El teatro histórico modernista de inspiración medieval” (1989), en <http://revistas.ucm.es/fil/02122952/articulos/DICE8989110011A.PDF> (28.02.2011).
- Cano, José Luis (1962), *Bibliografía ilustrada*, Barcelona, Destino.
- Carvajal Cordon, Julián (1998), “Ortega y el pensamiento del 98”, en José Gregorio Cayuela Fernández (coord.), *Un siglo de España: centenario 1898-1998*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 581-625.
- Doménech, Ricardo (1967), “A propósito de *Mariana Pineda*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 210, pp. 611-623.

- García Lorca, Federico (1987), *Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas*, Argentina, Colihue.
- González Álvarez, Cristóbal (1977), “*Mariana Pineda*, símbolo de la libertad”, en *Mester*, 6, pp. 109-113.
- González del Valle, Luis (2002), *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum.
- Greenfield, Summer (1960), “The Problem of *Mariana Pineda*”, en *The Massachusetts Review*, 1, pp. 751-763.
- (1996), *Valle-Inclán y las estéticas de las disidencias*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Hernández, Mario (1980), *Federico García Lorca. Federico y su mundo*, Madrid, Alianza.
- Herrero, Javier (2000), “Unamuno abandona la intrahistoria: la crisis de 1914”, en Jesús Torrecilla (ed.), *Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Holanda, Rodopi, pp. 117-139.
- Laín Entralgo, Pedro (1997), *La generación del 98*, Madrid, Austral.
- Marful Amor, Inés (1991), *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, Reichenberger.
- Martín, Eutimio (1982-84), “Federico García Lorca: *Mariana Pineda*, heroína cristiana”, en *Cahiers d'études romanes*, 7-9, pp. 59-67.
- Robertson, Sandra (1987), “*Mariana Pineda*: El romance popular y su retrato teatral”, en *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, pp. 88-106.
- Rozas, Manuel (1980), “Intrahistoria y literatura. Tres lecciones a modo de ensayo”, Salamanca, Europa.
- Ruiz Ramón, Francisco (1981), *Historia del teatro español. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Santano Moreno, Julián (2003), “Menéndez Pidal y la filología del 98. Estado latente e intrahistoria”, en *Criticón*, 87-89, pp. 781-798.
- Unamuno, Miguel de (1966), *Obras completas*, Madrid, Escelicer.
- Zardoya, Concha (1986), “*Mariana Pineda*, romance trágico de la libertad”, en *Revista Hispánica Moderna*, 34, pp. 471-497.